

Quaderni di musica antica

**ASSOCIAZIONE CULTURALE
“FRANCESCO DURANTE”**



XIV

Domenico Cimarosa (*Aversa, 17/12/1749 - Venezia, 11/01/1801*)

**Litanie
della Vergine
a 4 voci
con violini e basso**

Associazione Culturale “Francesco Durante”
Caserta luglio 2007

Domenico Cimarosa (Aversa, 17/12/1749 - Venezia, 11/01/1801) è tra i musicisti di scuola napoletana della terza generazione il più noto per l'importantissimo ruolo svolto nella codifica dell'opera comica moderna. Dopo la formazione al Conservatorio di Santa Maria di Loreto fino al 1771 (Cimarosa uscì ottimo violinista, clavicembalista e organista, nonché preparato compositore e buon cantante) cominciò una brillantissima carriera di operista nel comico, con particolare attenzione anche per la commedia dialettale in lingua napoletana. Dal 1780 la sua produzione si estese al melodramma serio. Il successo de "L'Italiana in Londra" fu il trampolino di lancio definitivo della sua carriera internazionale. Dal '87 al '91 fu a Pietroburgo presso la zarina Caterina II. Durante il viaggio di ritorno in Italia, attraverso Varsavia, colse lo straordinario successo del "Matrimonio segreto", dato in Vienna e replicato integralmente la sera della prima davanti alla corte per volontà dell'imperatore Leopoldo II. Il rientro a Napoli nel '93 lo consacrò alla fama universale con "Le astuzie femminili" e "Gli Orazi e Curiazi". La morte della seconda moglie nel marzo 1796 (per complicazioni dovute al parto gemellare) causò un progressivo e rapido diradarsi della produzione musicale (sino ad allora straripante) e delle condizioni di salute (nel 1798 ebbe disturbi neurologici). L'unanime riconoscimento del suo magistero musicale (fu nominato organista ordinario della Cappella Reale nel novembre 1796) non riuscì a risollevarlo del tutto. Sicuramente affaticato da una carriera fino ad allora intensissima e già minato dalla malattia, forse con una vena compositiva probabilmente non più sostenuta da motivazioni ed emozioni propulsive, Cimarosa si ritrovò protagonista nella caotica ed effimera esperienza della Rivoluzione Partenopea cui aderì più per spontanea simpatia che per ragionamento politico. L'altrettanto rapida ripresa della fede monarchica (sbandierata a poche settimane di distanza dai fatti sicuramente e con nessuna diplomazia, proponendo la cantata celebrativa per il "...bramato ritorno di Ferdinando nostro amabilissimo sovrano") e gli incarichi ricoperti durante la Repubblica del '99, non gli furono perdonati dalla Corte. Con la prima Restaurazione borbonica fu incarcerato per quattro mesi: in questo, il calcolo politico di Paisiello, anch'egli nettamente sbilanciato per la causa libertaria, sortì migliori esiti. Liberato per l'intervento in suo favore di alti dignitari, su consiglio degli amici più influenti si recò prima a Padova e poi a Venezia per ricoprire l'incarico di direttore di coro negli Ospedaletti. A Venezia, Cimarosa si spense improvvisamente stroncato da un cancro al ventre, ingenerando la leggenda dell'assassinio per vendetta commissionato dalla regina di Napoli, Maria Carolina.

La produzione di Cimarosa, assai vasta nel campo operistico, spazia anche su tutti gli altri generi, dalla musica strumentale, orchestrale e solistica, a quella cameristica, dalle composizioni d'occasione a quelle per l'uso privato, alla didattica, fino agli straordinari esempi di musica liturgica tra cui spicca la bellissima e nota "Missa pro defunctis" del 1787, composta per la morte della Duchessa di Serracapriola, moglie dell'ambasciatore di Napoli in Russia, appena giunto a Pietroburgo (fatto che forse urtò la zarina Caterina II che ebbe poi poca simpatia per Domenico e la sua musica). Ma la musica sacra finora pubblicata in età moderna si arresta a questo titolo. Eppure, l'esame delle sue composizioni religiose, soprattutto di quelle giovanili, riserva grandi sorprese, utili a superare il giudizio di classicità e di perfezione espresso, già due secoli or sono da Goethe e Stendhal, o il superficiale raffronto con lo stile mozartiano (celebre il giudizio espresso da Gretry su istanza di Napoleone e riportato dal Florimo).

Le "Litanie a 4.o voci con vv.ni [violini] e Basso / di / Domenico Cimarosa / nel '75" sono conservate nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli "San Pietro a Majella" alla collocazione Rari 1.6.5 in un volume manoscritto, in parte autografo, rilegato, di 62 carte di misure 220x280 mm. Il volume contiene sei composizioni sacre di Cimarosa, nell'ordine: Credo (1768), Magnificat (1769, anche se sul frontespizio del manoscritto è riportato 1768), Litanie (1775), Gloria Patri (1789), Quoniam tu solus (1770), Domine ad adiuvandum me (1767). Riguardo all'autografia delle composizioni, le sole "Litanie" non riportano la dicitura "originale" sulla carta che funge da

frontespizio della composizione; ad un primo esame, la grafia del testo e della notazione sembrano piuttosto vicine a quella degli altri brani. Le “Litanie” occupano 18 carte, ciascuna recante 10 righe, di cui quello più in alto e gli ultimi due in basso sono sempre privi di notazione.

Il manoscritto contiene il testo delle “Litanie Lauretane” o “della Beata Vergine Maria”. Le litanie sono una preghiera strutturata come una successione di invocazioni cui l’assemblea risponde con un ritornello di supplica¹. Altre note litanie sono accolte dalla Chiesa: litanie dei Santi, del Sacro Cuore, di San Giuseppe etc.. La preghiera litánica apparve fin dal IV secolo, principalmente nella formula oggi nota come «litanie dei Santi»: da esse si svilupparono, nel secolo XV, le litanie della Vergine. La versione cosiddetta lauretana (dal santuario mariano di Loreto, in cui ebbero un ruolo liturgico preminente) fu approvata da Sisto V nel 1587 e fu imposta a tutta la Chiesa latina da Clemente VIII nel 1601². Le litanie lauretane furono oggetto di composizione musicale proprio a partire dalla fine del secolo XVI. Sono documentate due tipologie di messa in musica: quella integrale e quella “sintetica”, in cui sulla stessa musica si declamava tutto il testo, con la possibilità di alternarne la recita con il canto gregoriano³. Da subito fu usata la versione completa del testo, musicato senza alcuna ripetizione nella struttura melodica e armonica del brano⁴. In qualche caso i compositori utilizzarono la divisione del testo in più sezioni, per offrire una caratterizzazione musicale più efficace della preghiera.

La composizione di Cimarosa utilizza il testo completo delle litanie lauretane ammesso nella liturgia all’epoca⁵, dividendolo in quattro sezioni.

I. Kyrie, eleison / Christe, eleison / Kyrie, eleison / Christe, audi nos / Christe, exaudi nos / Pater de caelis, Deus, miserere nobis / Fili, Redemptor mundi, Deus, miserere nobis / Spiritus Sancte, Deus, miserere nobis / Sancta Trinitas, unus Deus, ora pro nobis / Sancta Maria, ora pro nobis / Sancta Dei Genitrix, ora pro nobis / Sancta Virgo virginum, ora pro nobis / Mater divinae gratiae, ora pro nobis / Mater purissima, ora pro nobis / Mater castissima, ora pro nobis / Mater inviolata, ora pro nobis / Mater intemerata, ora pro nobis / Mater amabilis, ora pro nobis / Mater admirabilis, ora pro nobis / Mater Creatoris, ora pro nobis / Mater Salvatoris, ora pro nobis / Virgo prudentissima, ora pro nobis / Virgo veneranda, ora pro nobis / Virgo praedicanda, ora pro nobis / Virgo potens, ora pro nobis / Virgo clemens, ora pro nobis / Virgo fidelis, ora pro nobis / Speculum iustitiae, ora pro nobis / Sedes sapientiae, ora pro nobis / Causa nostrae laetitiae, ora pro nobis / Vas spirituale, ora pro nobis / Vas honorabile, ora pro nobis / Vas insigne devotionis, ora pro nobis / Rosa mystica, ora pro nobis / Turris davidica, ora pro nobis / Turris eburnea, ora pro nobis / Domus aurea, ora pro nobis / Foederis arca, ora pro nobis / Ianua caeli, ora pro nobis / Stella matutina, ora pro nobis

II. Salus infirmorum, ora pro nobis / Refugium peccatorum, ora pro nobis / Consolatrix afflictorum, ora pro nobis / Auxilium christianorum, ora pro nobis

III. Regina Angelorum, ora pro nobis / Regina Patriarcharum, ora pro nobis / Regina Prophetarum, ora pro nobis / Regina Apostolorum, ora pro nobis / Regina Martyrum, ora pro nobis / Regina Confessorum, ora pro nobis / Regina Virginum, ora pro nobis / Regina Sanctorum omnium, ora pro nobis.

IV. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis, Domine / Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos, Domine / Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.⁶

Dimostrando di aver pienamente studiato, compreso e assorbito la straordinaria lezione stilistica dei grandi maestri napoletani, in particolare quella di Durante, Porpora e Leo, Cimarosa esalta il significato del testo, a volte alla lettera, mediante melodie di apparente facilità distribuite alternativamente tra le voci (affidati anche ai “soli” non indicati nell’organico del frontespizio) e il coro pieno. La chiarezza e la trasparenza della struttura, la solarità dell’armonia e, nel contempo, la

gravità dell'intonazione, ottenuta con pochissimi mezzi (coro a quattro voci e orchestra ridotta a tre sole parti, due violini e basso) attestano la piena maturità artistica dell'allora ventiseienne compositore aversano, a torto oggi giorno ricordato solo per l'opera buffa. Questi aspetti emergono con forza dalla lunga sezione d'apertura della composizione. Ancor più sorprendente è la grande maestria di Cimarosa nella gestione dello stile osservato, segno distintivo di quella sorta di "bilinguismo" musicale dei compositori napoletani del '700, da un lato campioni della melodia imperante ovunque dall'altro raffinati continuatori dello stile "alla palestrina" (cioè dei raffinati artefici del contrappunto aggiornato al linguaggio barocco, pilastro della formazione dei fanciulli nei Conservatori). Esempari, in tal senso, sono le altre tre sezioni della composizione, assai più brevi, tutte solidamente strutturate sull'imitazione tra le voci.

Per facilitare l'uso delle musiche, nella trascrizione si sono adottati i seguenti criteri :

- 1) le parti di canto, contralto e tenore, nel manoscritto sempre notate nelle rispettive chiavi antiche, sono state trascritte in chiave di violino e di violino ottavizzata; il b.c. (che in qualche caso segue le parti vocali a mò di guida) è stato riportato nelle sole chiavi di tenore e di basso.
- 2) si sono risolte le abbreviazioni del testo e della notazione musicale ;
- 3) le indicazioni di andamento, espressione e fraseggio (legature, staccati etc.) sono quelle dell'originale; le indicazioni di revisione riguardano esclusivamente la notazione (altezza, alterazioni etc.) e sono tra parentesi tonde.

I. Kyrie eleison

Batt. 4, vl 2, 3 e 4° mov: i due do al grave sono privi del necessario diesis.

Batt. 21, contralto e vl 2, 1° mov: il fa è privo del necessario diesis.

Batt. 23, organo, 4° mov: il mi è privo del necessario bemolle richiesto dalla modulazione.

Batt. 27, basso, 3° mov: il mi è privo del necessario bemolle richiesto per ragioni d'armonia.

Batt. 27, organo, 3° mov: il mi è privo del necessario bemolle richiesto per ragioni d'armonia.

Batt. 28, soprano, 1° mov: il mi è privo del necessario bemolle.

Batt. 28, soprano, 4° mov: il mi è privo del necessario bemolle.

Batt. 28, basso, 3° mov: il mi è privo del necessario bemolle richiesto dalla modulazione.

Batt. 28, vl 1, 1° mov: il mi è privo del necessario bemolle.

Batt. 28, organo, 3° mov: il mi è privo del necessario bemolle richiesto dalla modulazione.

Batt. 29-30, vl 1, vl2, organo, 3° mov: il mi, presente in posizione più grave nell'accordo dei violini e al basso, è privo del necessario bemolle richiesto dalla modulazione.

Batt. 31, soprano e vl 1, 2° mov: l'appoggiatura mi è priva del necessario bemolle.

Batt. 32, soprano e vl 1, 1° mov: il mi semicroma è privo del necessario bemolle.

Batt. 50, tenore, 1° mov.: il mi deve essere bemolle come ne passaggio parallelo all'organo.

Batt. 57, basso e vl 1, 2° mov.: il mi deve essere bemolle per ragioni di modulazione.

Batt. 58-64: tutti i mi sono necessariamente bemolle, diversamente da quanto notato per distrazione evidente. A conferma dell'errore di distrazione è l'ultima croma della batt. 61 all'organo in cui il manoscritto nota (correttamente) il bequadro, dimenticandosi che non c'è il bemolle al mi nell'armatura di chiave!

Batt. 67, soprano, 2° mov.: il mi deve essere bemolle per ragioni di tonalità della melodia.

Batt. 67, vl 1, 3° mov.: il mi deve essere bemolle per ragioni di tonalità della melodia.

Batt. 74, soprano, vl 1 e 2, 3° mov.: il mi deve essere bemolle per ragioni di modulazione.

Batt. 75, tenore, 1° mov.: il mi deve essere bemolle per ragioni di tonalità della melodia.

Batt. 77, contralto, vl 1 e 2, 1° mov: i mi sono necessariamente bemolle, come imposto dalle note all'organo e al basso e dell'ultima semiminima della battuta ai violini.

Batt. 79, vl 1, 3° mov: il mi deve essere bemolle, come imposto dal passaggio parallelo al soprano.

Batt. 81, tenore e vl 2, 3° mov: il mi deve essere bemolle, in ragione della tonalità della melodia.

Batt. 84, tenore e organo, 3° mov: il mi deve essere bemolle, come richiesto dalla modulazione.

Batt. 86, soprano, vl 1 e 2, 1° e 2° mov.: il mi è sempre bemolle per ragioni di tonalità.
Batt. 88-89: il mi è sempre bemolle in tutte le parti per ragioni di tonalità.
Batt. 90-97: il manoscritto le riporta in 6/4 ma senza segnalare il necessario cambio di tempo.
Batt. 91, vl 1 e organo, 1° e 3° mov: il mi deve essere bemolle, come correttamente imposto dalla melodia del vl 2.
Batt. 92, vl 2, 3° mov: il la deve essere bemolle, come correttamente imposto dal passaggio della melodia del vl 1 e dell'organo.
Batt. 93-99: tutti i mi e la sono bemolle, contrariamente a quanto notato.
Batt. 99-104: il manoscritto le riporta in 6/4 ma senza segnalare il necessario cambio di tempo.
Batt. 100, vl 1, 1° mov: il mi è bemolle per ragioni di tonalità della melodia.
Batt. 103-104: il mi è sempre bemolle per ragioni di tonalità della melodia e di armonia.
Batt. 106: per errore il manoscritto riporta il testo "federis aurea" invece di "domus aurea".
Batt. 108-132: il manoscritto le riporta in 6/4 ma senza segnalare il necessario cambio di tempo.

II. Salus infirmorum

Batt. 1, organo, 1° e 2° mov.: nel manoscritto sono in chiave di soprano.
Batt. 1, vl 1, 3° mov: il fa è privo del necessario diesis.
Batt. 7, vl 1 e 2, 3° mov: il fa semicroma in ultima posizione è privo del necessario diesis.
Batt. 9, vl 2, 3° mov: il fa semicroma in seconda posizione è privo del necessario diesis.

III. Regina angelorum

Batt. 1, organo: nel manoscritto è in chiave di soprano.
Batt. 9, Tenore e organo, 3° mov: il mi è privo del necessario bequadro. Da qui in poi, e per tutta la modulazione, fino a batt 17, l'estensore della parte è convinto che il bemolle al mi non sia nell'armatura di chiave. Lo attestano la indicazioni pleonastiche di bemolle davanti al mi al primo movimento al Soprano e al vl1 di batt.18
Batt. 10-13: nel manoscritto tutti i mi sono privi del bequadro, indispensabile per la modulazione.
Batt. 14, soprano e vl1: i si sono privi del bequadro, necessario alla luce del passaggio parallelo di batt 15, al tenore.
Batt. 15-16: tutti i mi sono privi del bequadro, indispensabile per ragioni tonali.

IV. Agnus Dei

Batt. 1-4, organo: nel manoscritto sono in chiave di soprano.
Batt. 11-14 1° mov, organo: nel manoscritto sono in chiave di soprano.
Batt. 12, vl 2, 1° mov: manca il bequadro al si ultima semiminima, necessario per ragioni tonali.
Batt. 13, Contralto e organo, 3° mov: manca il bequadro al si, come richiesto dal passaggio unisono al vl1.
Batt. 14, Basso, vl 2 e organo, 3° mov: manca il bequadro ai si.
Batt. 18, vl 1, 1° mov: manca il diesis al do, necessario come attesta la parte del vl 2.
Batt. 24, vl 1, 1° mov: manca il diesis al fa, necessario come attesta la parte unisona del Contralto.

Bibliografia generale

F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi quattro conservatorii*, Napoli, 1881-83.
L. GHERARDI, *Cimarosa, Domenico in Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, DEUMM, Torino, 1985.
R. IOVINO, *Domenico Cimarosa, operista napoletano*, Milano, 1992.
A. LANFANCHI, *Cimarosa, Domenico in Dizionario Biografico degli Italiani, Istituto Enciclopedia Italiana*, Roma, 1981.
OPAC, <http://www.opac.sbn.it/>
M. TIBALDI CHIESA, *Cimarosa e il suo tempo*, Milano, 1949.

¹ ENCICLOPEDIA CATTOLICA, *volume VII*, Roma, 1951, alla voce.

² Una ricostruzione storica dettagliata delle vicende delle litanie lauretane nella liturgia cattolica è in M. M. PEDICO, *In lode di «Santa Maria della speranza». Le litanie del continente latino-americano*, Quaderni Mariani Net, n° 2, Centro di cultura mariana, 2002, <http://www.culturamariana.com/pubblicazioni/Quaderni-net/q2/Pedico2002.htm>

³ La recita strofica di inni e salmi è largamente usata nella musica liturgica (gregoriano, polifonia e stile concertato).

⁴ Tra i più importanti esempi le composizioni di Palestrina, Tallis, Monteverdi, Mozart Cfr. DEUMM, *cit.*, alla voce «Litania»). In ambito napoletano coevo si segnalano per la loro bellezza le «Litanie a 4 voci con vv. e basso» di Pasquale Cafaro, conservate in Pisa, Archivio della Primaziale, pubblicate in *Compositori pugliesi: secc. 16.-18, editi in occasione del primo decennale del Gruppo Madrigalistico Salentino*, Lecce, 1984.

⁵ http://it.wikipedia.org/wiki/Litanie_Lauretane. Le aggiunte recenti al testo sono riassunte in P. DI LORENZO, *Un esempio di musica liturgica per la corte borbonica*, Rivista di Terra di Lavoro - Bollettino on-line dell'Archivio di Stato di Caserta - Anno 1, n° 3 – ottobre 2006, pp. 54 – 73, www.rterradilavoro.altervista.org.

⁶ Ecco la traduzione (cfr. http://it.wikipedia.org/wiki/Litanie_Lauretane): Signore, pietà / Cristo, pietà / Signore, pietà. / Cristo, ascoltaci. / Cristo, esaudiscici. / Padre del cielo, che sei Dio; Abbi pietà di noi / Figlio, Redentore del mondo, che sei Dio; Abbi pietà di noi / Spirito Santo, che sei Dio; Abbi pietà di noi, / Santa Trinità, unico Dio; Abbi pietà di noi, / Santa Maria, prega per noi, / Santa Madre di Dio, prega per noi / Santa Vergine delle vergini, prega per noi / Madre di Cristo, prega per noi / Madre della divina grazia, prega per noi / Madre purissima, prega per noi / Madre castissima, prega per noi / Madre sempre vergine, prega per noi / Madre immacolata, prega per noi / Madre degna d'amore, prega per noi / Madre ammirabile, prega per noi / Madre del Creatore, prega per noi / Madre del Salvatore, prega per noi / Vergine prudentissima, prega per noi / Vergine degna di onore, prega per noi / Vergine degna di lode, prega per noi / Vergine potente, prega per noi / Vergine clemente, prega per noi / Vergine fedele, prega per noi / Specchio della santità divina, prega per noi / Sede della Sapienza, prega per noi / Causa della nostra letizia, prega per noi / Tempio dello Spirito Santo, prega per noi / Tabernacolo dell'eterna gloria, prega per noi / Dimora tutta consacrata a Dio, prega per noi / Rosa mistica, prega per noi / Torre di Davide, prega per noi / Torre d'avorio, prega per noi / Casa d'oro, prega per noi / Arca dell'alleanza, prega per noi / Porta del cielo, prega per noi / Stella del mattino, prega per noi. II. Salute degli infermi, prega per noi / Rifugio dei peccatori, prega per noi / Consolatrice degli afflitti, prega per noi / Aiuto dei cristiani, prega per noi. III. Regina degli Angeli, prega per noi / Regina dei Patriarchi, prega per noi / Regina dei Profeti, prega per noi / Regina degli Apostoli, prega per noi / Regina dei Martiri, prega per noi / Regina dei veri cristiani, prega per noi / Regina delle Vergini, prega per noi / Regina di tutti i Santi, prega per noi. IV. Agnello di Dio che togli i peccati del mondo, perdonaci, o Signore. / Agnello di Dio che togli i peccati del mondo, ascoltaci, o Signore. / Agnello di Dio che togli i peccati del mondo, abbi pietà di noi.

Questa pubblicazione, che non ha le pretese di un'edizione critica, si propone di contribuire alla conoscenza della produzione sacra napoletana in particolare di autori come Cimarosa, universalmente noti ed apprezzati per il solo repertorio operistico. Le "Litanie a 4 voci con violini e basso" sono trascritte dall'originale manoscritto conservato nella Biblioteca del Conservatorio di Musica di Napoli "San Pietro a Majella" alla collocazione Rari.1.6.5, e sono disponibili in copia fotografica anche sul sito "Internet Culturale" nella sezione digitale (www.internetculturale.it).

Quaderni già pubblicati della stessa collana:

1. **Vespro breve a 4 con violini** di Francesco Durante, 1998, 2001.
2. **Cantate ed arie del Seicento a Napoli**, (musiche di Carlo del Violino, Tricarico, Pietro Andrea Ziani), 1999, 2001.
3. **I Responsori de' Tre Notturmi dell'Ufficio de' Defonti** di Giovanni Salvatore, 2000, 2001.
4. **Cantate ed arie in "lengua napoletana"**, (musiche di Nicola Sabino, Giulio Cesare Rubino, Tommaso Traetta, Domenico Cimarosa), 2000, 2001.
5. **Messa a 3 voci** di Giacomo Insanguine, 2000, 2001.
6. **Messa in Pastorale di Gaetano Latilla**, 2000, 2001.
7. **Esempi di musiche sacre di Francesco Provenzale**, 2000, 2001.
8. **Arie con stromenti da "Ottavia restituita al trono" e da "Il Giustino" di Domenico Scarlatti**, 2002.
9. **Lezioni per la Settimana Santa di Leonardo Leo (I): Mercoledì**, 2003.
10. **Arie buffe in napoletano di Domenico Cimarosa**, 2003.
11. **Laudi a quattro voci dei musica napoletani** (musiche di S. Dentice, de Macque, Trabaci), 2004.
12. **Te Deum a 4 voci con stromenti del sig. Nicola Porpora**, 2005.
13. **Due mottetti a due voci di Francesco Provenzale**, 2006.

Si ringraziano il direttore Dott. Francesco Melisi e il personale della Biblioteca del Conservatorio "San Pietro a Majella" per la preziosa collaborazione..

A cura di Pietro Di Lorenzo (trascrizione, note critiche e revisione) ed Elena Polito (impaginazione).

Stampato in proprio dall'Associazione Culturale "Francesco Durante" di Caserta nel mese di luglio del 2007.

Associazione Culturale "Francesco Durante" di Caserta

Ente non commerciale ai sensi del D.L. 460/97

Via Giovanni Maria Bosco, n° 210 - 81100 Caserta

tel. 347/1923889 – e-mail: assodur@yahoo.it

web-page: www.assodur.altervitsta.org



Distribuzione gratuita